anxa
39-B
2127

CXI.

Neujahrsblatt

der

Feuerwerker-Gesellschaft

(Artillerie-Kollegium)

in Zürich

auf das Jahr 1916.

Inhalt:

Die Schlacht von Pavia auf den Teppichen des Museums zu Neapel

(Zweiter Teil).

Von

Ernst Gagliardi.

Zürich.

Kommissionsverlag Beer & Co

Druckerei der Neuen Zürcher Zeitung.

Inhaltsverzeichnis der früheren Neujahrsblätter.

1806 bis und mit 1849. — 44 Hefte, enthaltend die schweizerische Kriegsgeschichte bis an das Ende des 15. Jahrhunderts, von Direktor Mart. Usteri, Prof. J. J. Hottinger und Oberstlt. David Nüscheler.

1850 bis 1869. — 20 Hefte, Geschichte der Zürcherischen Artillerie, von Oberstlt. David Nüscheler.

1870. Der „Leuenhof", Kunstblatt von Prof. Konr. Werdmüller, mit Text von Oberst Heinrich Wehrli.

1871 bis 1876. — 6 Hefte, „Kriegstaten von Zürchern im ausländischen Dienste" (Geschichte der Schweizer-Regimenter in Holland und Frankreich) von Wilhelm Meyer-Ott (Verfasser der Biographie von Feldmarschall-Lt. Hotze und der kriegerischen Ereignisse in Italien von 1848 und 1849).

1877. Die Murtnerschlacht, zur 4. Säkularfeier, mit Betrachtungen über das Entstehen der Burgunderkriege, von Oberst Ulrich Meister.

1878. General Hans Heinr. Bürkli, eine biographische Studie, 1647—1730.

1879. Die Schweizer im Dienste der Holländisch-Ostindischen Kompagnie, von Oberstlt. Adolf Bürkli.

1880. Die Belagerung und die Schlacht von Nördlingen im August 1634, ein Bild aus dem 30jährigen Kriege, von Art.-Hauptm. Theodor William.

1881. Hannibals Zug über die Alpen, nach den Ergebnissen der neuesten militärischen Kritik von Oberstlt. Adolf Bürkli.

1882. General Niklaus Franz von Bachmann, von ebendemselben.

1883. Der „Müsserkrieg" in den Jahren 1531 und 1532, von Major Heinr. Zeller-Werdmüller.

1884 und 1885. Erinnerungen aus dem Leben des Generalmajors Jakob Christoph Ziegler, von Oberstlt. Ad. Bürkli.

1886. Biographie des Eidgen. Obersten P. K. Eduard Ziegler, von Obigem.

1887. Die kritischen Tage des Gebirgskampfes im Koalitionskriege von 1799, von Prof. G. Meyer von Knonau.

1888. Der Abfall Belgiens von Holland und die Belagerung der Zitadelle von Antwerpen, nach dem Tagebuche des niederländischen Generalmajors Joh. Heinr. König von Glarus, von Oberstlt. Adolf Bürkli.

1889. Lebensbild von Johann Ulrich von Orelli, preußischem Husaren-Rittmeister und nachherigem neapolitanischen Brigadegeneral, 1747—1789, von Obigem.

1890. Biographie von Niklaus Emmanuel Friedrich von Goumoens, Oberst im Niederländischen Generalstab (1790 bis 1832), von Obigem.

1891. Militärisch-politische Beiträge zur Geschichte des Unterganges der XIII-örtigen Eidgenossenschaft, von Oberst Ulrich Meister (erster Teil).

1892. Militärisch-politische Beiträge zur Geschichte des Unterganges der XIII-örtigen Eidgenossenschaft, von Oberst Ulrich Meister (zweiter Teil).

1893. Das Schweizerregiment von Roll in englischem Dienste, von Oberstlt. Adolf Bürkli.

1894. Das Schweizerregiment von Wattenwyl in englischem Dienste, 1801—1816, von Oberstlt. Adolf Bürkli.

1895. Karl Johann Herzog, General und eidg. Waffenchef der Artillerie, von Oberst F. C. Bluntschli.

1896. Die Zürcher Truppen im Sonderbunds-Feldzug 1847. Tagebuch des Artillerie-Oberlieut. Adolf Bürkli (6 Pfer-Batterie Nr. 1 Scheller), von Oberst Ulrich Meister (erster Teil).

1897. Die Zürcher Truppen im Sonderbunds-Feldzug 1847. Tagebuch des Artillerie-Oberlieut. Adolf Bürkli (6 Pfer-Batterie Nr. 1 Scheller), von Oberst Ulrich Meister (zweiter Teil).

Part 2 of 2

Herbert Gröger

Vierter Teppich:

PLÜNDERUNG DES FRANZÖSISCHEN LAGERS

H. 4,25 m. Br. 8,09 m.

Phot. G. Sommer, Neapel

Polygraphisches Institut A.-G., Zürich

CXI.

Neujahrsblatt

der

Feuerwerker-Gesellschaft

(Artillerie-Kollegium)

in Zürich

auf das Jahr 1916.

Inhalt:

Die Schlacht von Pavia auf den Teppichen des Museums zu Neapel

(Zweiter Teil).

Von

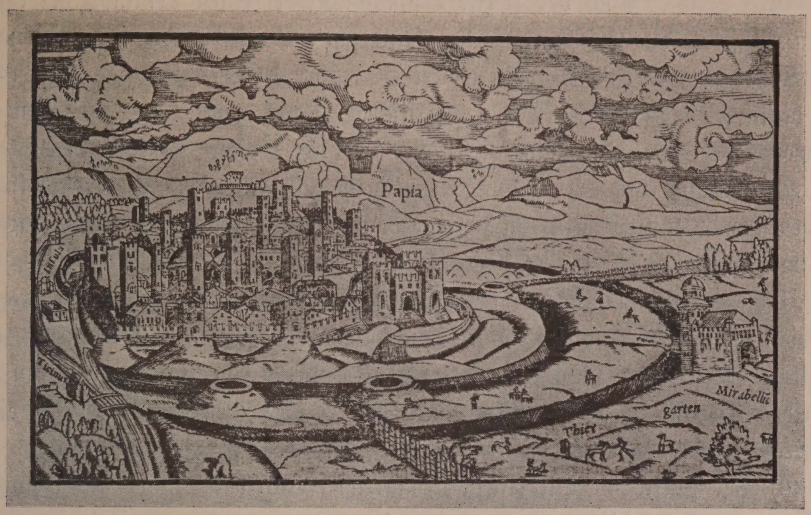
Ernst Gagliardi.

Zürich.

Kommissionsverlag Beer & Co.

Druckerei der Neuen Zürcher Zeitung.

Der Verfasser verdankt die Reproduktionserlaubnis der Direktion des Museo Nazionale und der Firma G. Sommer in Neapel.



Pavia. Holzschnitt aus Seb. Münsters Kosmographie (Ausgabe von 1550).

Die Schlacht von Pavia
auf den Teppichen des Museums zu Neapel.

Zweiter Teil.

III.

Schon aus dem Zweck der Neapeler Teppiche ergibt sich, daß sie bis zu einem gewissen Grad panegyrischen Charakter tragen: es handelt sich nicht so sehr um eine alle Phasen darstellende objektive Erzählung der Schlacht, als um eine Verherrlichung des kaiserlichen Sieges. Dementsprechend beschäftigen sich von den sieben Geweben nur zwei oder drei mit dem eigentlichen Kampf, und zwar ebenfalls erst mit seinen späteren Abschnitten, während die Mehrzahl der Schilderung des Ausnützens und Verfolgens der errungenen Vorteile gewidmet ist. Die ganze erste Hälfte der Schlacht mit ihrer für die Kaiserlichen keineswegs günstigen Wendung wird überhaupt nicht dargestellt, und die Bilderserie setzt erst ein mit dem von Pescara angeordneten Erscheinen der spanischen Arkebusiere, das den entscheidenden Umschwung brachte (S. 32

des ersten Teils). Auch der zweite Teppich schildert einen Triumph der kaiserlichen Waffen, die Erstürmung der feindlichen Artillerie durch Landsknechte und Musketiere (S. 33 des ersten Teils), während der dritte das Gegenbild, die beginnende Auflösung des französischen Heeres zeigt, das Versagen der Schweizer (S. 34). Der ganze Rest, vier Teppiche, befaßt sich mit den Szenen der Plünderung und Verfolgung, die dem auf Einzel- und Genreepisoden ausgehenden Künstler naturgemäß eine dankbarere Aufgabe boten, als eintönig sich wiederholende Schlachtschilderungen. Durch diesen Wechsel ist es ihm nicht bloß gelungen, mit jedem Stück etwas Neues und Abwechslungsreiches zu bieten, sondern zugleich vom Schauplatz des mächtigen Ereignisses eine allseitige Vorstellung zu geben: der vierte Teppich, der, im Gegensatz zu den beiden ersten und in Uebereinstimmung mit den übrigen, der Landschaft einen größeren Anteil gewährt, stellt den Ueberfall des französischen Lagers dar (S. 36), der fünfte — mit einem großartigen Bild der Stadt — den Ausfall der Belagerten und die Flucht der Franzosen über den Tessin (S. 36), der sechste das Ausreißen der Nachhut unter dem Herzog von Alençon (S. 33 und 36), während der siebente als krönenden Abschluß die Szene bringt, die der Schlacht im Zusammenhang der europäischen Politik vor allem Bedeutung verlieh, die Gefangennahme Franz' I. (S. 37/38). Mit großem Geschick hat der Künstler nicht bloß die Schwierigkeit vermieden, eine Reihe von im ganzen gleichartigen Kampfbildern zu liefern, sondern zugleich die Gefahr, das gewaltige geschichtliche Ereignis auf die Niederung des bloß Genremäßigen herabzudrücken: in wohlberechnetem Wechsel finden sich neben den Massenszenen mehr anekdotische Details, und gerade kompositionell so gelungene Stücke, wie das erste und dritte stellen eine meisterhafte Vereinigung von großer Aktion und schlagender Hervorhebung des einzelnen dar, während das mächtige Schlachtenbild auf dem zweiten Teppich unzweifelhaft etwas an Zusammenhangslosigkeit leidet und die Schilderung der Gefangennahme Franz' I. sich in eine Reihe von parallel behandelten Sonderaktionen auflöst. Der vierte und sechste Teppich endlich stellen sich insofern einfachere Aufgaben, als sie eine einzelne Episode ganz in den Vordergrund schieben, während das Figürliche auf dem fünften sich vor dem Bild der Stadt und in der weiten, übersichtlich vertieften Landschaft beinahe auflöst.

Eine militärisch genau entsprechende Darstellung wird man selbstverständlich nicht erwarten dürfen[1]: ohne Abbreviaturen und Aenderungen kommt

[1]) Ueber die Belagerung und Schlacht von Pavia s. außer den im 1. Teil zit. Quellen noch das „Diario inedito dell' assedio e della battaglia di Pavia" (hg. von Ant. Bonardi) in P. Moiraghis „Memorie e documenti per la storia di Pavia e suo principato" Bd. I (1894) Fasz. I S. 46 ff., Fasz. II S. 64 ff., Fasz. III-IV S. 92 ff. Die sehr aus-

auch die getreueste Schilderung, sofern sie künstlerisch wirken soll, nicht aus, und in der Hauptsache wird man sich mit einer bis zu gewissem Grade typischen Erzählung begnügen müssen. Genug, daß der Entwerfer sich offenbar über die einzelnen Phasen der Schlacht genau erkundigte, daß er Terrain und Baulichkeiten studierte und in allen Fragen der Bewaffnung, der Kostüme, des technischen Apparats, ja in der Darstellung der Einzelpersönlichkeiten und des Menschenschlages eine Exaktheit zeigt, welche die Hilfe von gut unterrichteten Fachleuten erkennen läßt: ein kriegserfahrener Augenzeuge muß ihn unterstützt, die Bewegungen der Truppen, die Oertlichkeiten, Rüstungen, Uniformen und Waffen genau beschrieben oder skizziert haben[1]), und schon die Bestimmung der Teppiche für den Kaiser verlangte größtmögliche Treue, wenn man sich auch nicht verhehlen darf, daß die Begriffe von Authentizität im 16. Jahrhundert andere gewesen sind als heute. Dafür entspricht dem Realismus des Stiles zugleich die künstlerische Kraft, und auch vom Standpunkt des Historikers muß man die Serie als geschichtliches Denkmal ersten Ranges bewerten: die Waffen- und Kriegskunde des 16. Jahrhunderts besitzt kein hervorragenderes Zeugnis, und niemand, der sich mit den Ereignissen jener Zeit befaßt, wird an ihm vorbeigehen dürfen. Vom einzelnen Geschehnis ganz abgesehen, geben sie ein Bild der Tracht und Bewaffnung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, das seinesgleichen nicht besitzt, und wenn man die Schweizer auch nur auf einem der Teppiche im Mittelpunkt trifft, so erscheinen sie dafür im Zusammenhang großer geschichtlicher Ereignisse. Die äußere Gestalt zweier bunt zusammengesetzter mächtiger Heere taucht vor uns auf, und in wahrhaft monumentaler Verherrlichung erscheinen die entscheidenden Phasen eines der größten kaiserlichen Siege.

Diesen bis zu einem gewissen Grad panegyrischen Zug weist gleich der erste der sieben Teppiche auf: er ist kompositionell ganz beherrscht von der Erscheinung der kaiserlichen Reiter und der spanischen Arkebusiere. Während in Wirklichkeit der Angriff der französischen schweren Kavallerie, zusammen

führliche Erzählung gibt ein genaues Bild der Belagerung vom Ende Oktober 1524 bis zur Schlacht, mit allem Detail der militärischen Operationen, Nachrichten über die Leiden der Belagerten ꝛc. Die Wiedergabe entzieht sich jedoch für unsern Zweck so gut wie vollständig. Von Interesse ist vor allem die Notiz, daß schon um den 7./8. November bei der Besatzung, wie allerdings auch beim Feind, Pulvermangel eintrat und daß ein energischer Angriff die Behauptung des Platzes sehr schwierig gemacht hätte. Die Belagerten waren über das Herannahen des Entsatzes beständig auf dem laufenden. Ueber einige andere französische, deutsche und spanische Berichte s. ferner H. Hauser: „Les sources de l'histoire de France, XVI^e siècle" Bd. II (1515—1559) S. 128 ff. Sie verändern das im 1. Teil gegebene Bild kaum.

[1]) Max J. Friedländer im „Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen", Bd. 30 S. 163.

mit dem Feuern der Geschütze, Franz I. einen Erfolg gebracht hatte, daß der König sich bereits des Sieges sicher fühlte (S. 31/32 des ersten Teils), erscheint die feindliche Reiterei hier durchaus unerschüttert, in machtvollem, ruhigem Anreiten, mit langen Lanzen, kürzeren Spießen und Schwertern und einer Reihe von wehenden, bunten Fahnen, zum Teil auch Wimpeln an den Lanzenspitzen: von einem Rückzug gegen das Wäldchen bei Mirabello, wie die Quellen berichten, ist keine Rede. Dagegen wird auf der rechten Seite im Mittelgrund das Duell Franz' I. mit dem Marchese von Civita Sant' Angelo dargestellt: der König, durch die Lilien auf dem Brustpanzer des Pferdes kenntlich, schlägt eben an der Spitze eines wilden Reitergewühls auf den einzeln vor ihm mit zerbrochener Lanze auf bäumendem Pferd mühsam sich haltenden Gepanzerten ein, während seine Begleiter gleichfalls ganz vom Kampfe in Anspruch genommen sind. Die Episode steht mit dem Anreiten der kaiserlichen Kavallerie in keiner Verbindung. Ueberhaupt setzt sich der Teppich aus einer Reihe von Einzelhandlungen zusammen, die zeitlich von einander abstehen: der König, dessen erfolgreiches Fechten eben rechts dargestellt worden ist, erscheint noch einmal in der Mitte des Vordergrunds mit vier Begleitern — jenes unvorsichtige Vordringen, das den Zusammenhalt des französischen Heeres zerriß und die Kavallerie von ihrem Fußvolk trennte. Bereits erscheinen auch neben den kaiserlichen Reitern die spanischen Arkebusiere zwischen den Bäumen, um durch ihren Vorstoß der feindlichen Reiterei in die Flanke zu fallen: die Vordersten, neben der eigenen Kavallerie vorrückend, setzen bereits die Gewehre an, während die Nachrückenden, mit Schwert- und Spießträgern vermischt, unter dem Klang einer Querpfeife erst aus dem Wäldchen hervorbrechen (s. die Einzelaufnahme). Im Vordergrund rechts finden sich dann schon einzelne Musketiere, die offenbar zwischen die zerstreuten Reitermassen des Feindes sich vorgewagt haben. Sie runden die aus so vielen zeitlich getrennten Teilen bestehende Komposition auch als Kontrastmotiv zu den Berittenen ab; überhaupt weckt es die höchste Bewunderung, wie der Künstler verstand, eine im Grund vollkommen uneinheitliche Erzählung zu wirkungsvollem Aufbau zusammenzuschließen: im Zentrum die Gruppe des Königs und seiner Begleiter, den ganzen Hintergrund erfüllend das Vorrücken der kaiserlichen Schützen und Kavallerie, schon mit ihrem Lanzenwald und den wehenden Fahnen der Ausdruck kriegerischer Ueberlegenheit, neben dem die vereinzelten Franzosen nicht aufzukommen vermögen — die Einleitung zu den Szenen des Triumphes, welche die folgenden Teppiche erfüllen sollen.

Das zweite Stück, die Fortsetzung des Reiterkampfs und die Erstürmung der französischen Artillerie durch Landsknechte und Spanier, bringt den Erfolg der Kaiserlichen schon in voller Entfaltung: das großartige Bild einer weite

Räume erfüllenden Schlacht — im Vordergrund wohl die Andeutung der Parkmauer, deren Durchbrechung den Angriff eingeleitet hatte. Im Gegensatz zum ersten Teppich, der zeitlich nicht zusammenfallende Ereignisse mit einander kombiniert hatte, bringt der zweite die einheitliche, kompositionell allerdings wenig gegliederte Darstellung einer machtvollen Aktion. Im Hintergrund links tobt immer noch der Reiterkampf: die Kaiserlichen auch jetzt als unerschütterliche, über gewaltige Reserven verfügende Masse, mit einem wahren Lanzenwald, zum Teil in unwiderstehlichem Angriff, zum Teil noch ruhig haltend; die Franzosen, schon an Zahl weit geringer, bereits in übler Lage, auf allen Seiten vom Feind umgeben, nicht bloß von den gegnerischen Reitern, sondern auch schon von den Landsknechten und den Spaniern des Marchese del Vasto angegriffen — sein Name findet sich über dem einen der zwei Partisanenträger in der Mitte des Bildes (s. die Spezialaufnahme). Und wieder feuern gegen sie die Musketiere des Marchese von Pescara, der hoch zu Roß, mit geschwungener Lanze, den ganzen Abschnitt des Schlachtfeldes befehligt — sein Name findet sich auf dem Hals des Pferdes. Eine bunte Galerie abenteuerlicher, stumpfnäsiger Physiognomien schart sich um ihn herum: der Haufe scheint sich eben nach der Tiefe, gegen die französischen Reiter, zu wenden. Die Hauptaktion gilt indes dem französischen Fußvolk und den Geschützen: Pescara zeigt mit seiner Lanze gegen den Angriffspunkt, dem die größten Anstrengungen zustreben; denn die Landsknechte haben unterdessen den Kampf gegen die feindliche Artilleriestellung eröffnet (S. 33 des ersten Teils), und die ganze rechte Hälfte des Teppichs ist der Schilderung dieses Ringens gewidmet. Wenn die Reitermassen den linken Hinter- und Mittelgrund erfüllen, so zeigt die rechte Seite die französische Infanterie bereits im Weichen: das königliche Lilienbanner, um das noch wild gekämpft wird, erscheint sinkend, und schon die Richtung der Spieße deutet auf rasche Flucht gegen die Lagerzelte hin, die sich in der weiten Ebene verlieren. Ein Teil der kaiserlichen Reiter hat sich wohl ebenfalls gegen das feindliche Fußvolk gewandt, und in dem wilden Gewühl versuchen einzelne Berittene umsonst, die Flüchtigen wieder zum Stehen zu bringen. Den ganzen Vorder- und Mittelgrund erfüllt indes der Kampf um die französische Artillerie: sechs schwere, lilienverzierte Geschütze auf eisenbeschlagenen Rädern gehen dem Feind eben verloren. Die Landsknechte Frundsbergs haben sich auf die schwarzen Banden geworfen,[1]) und diese, von einzelnen Schweizern unterstützt, erscheinen eben im Unterliegen. Im Mittelgrund schwingt ein Landsknecht eine eroberte

[1]) Ueber ihren Anteil an der Schlacht von Pavia s. Walter Rose: „Die deutschen und italienischen schwarzen (großen) Garden im 15. und 16. Jahrhundert" in der „Zeitschrift für historische Waffenkunde" Bd. VI S. 73 ff. (Dresden 1912).

Fahne, während andere die Gefallenen umbringen und sich auf die Kanonen stürzen, zum Teil auch die französischen Reiter abwehren. Die dramatischste Szene findet sich jedoch im Vordergrund, wo die Führer der schwarzen Bande, Franz von Lothringen und der Herzog von Suffolk, von einer Schar Landsknechte unter Frundsberg angegriffen werden. Dieser selber steht hochaufgerichtet, mit aufgepflanzter Partisane, neben dem vordersten Geschütz und ermuntert seine Leute mit weit ausholender Gebärde — der Name „George de Fransburk" findet sich auf dem Gürtel. Ueber den Ausgang des Kampfes herrscht kein Zweifel: das Geschütz ist so gut wie bereits in die Hände des Gegners geraten, und bereits dringt dieser mit Partisanen, Lanzen und geschwungenen Schwertern den langsam Weichenden nach. Zwischen den beiden Geschützen wird ein Unterliegender eben erstochen, während eine Reihe Gefallener vor und neben den Rädern auf den heftigen Kampf, der vorausgegangen ist, deuten. Die Kreuze, die sich auf einer Reihe von Wämsern finden, darf man vielleicht als Abzeichen der Schweizer erklären, die hier in der Tat teilweise mitgefochten haben.[1]) Ein baumstarker Landsknecht greift mit seiner Lanze eben Franz von Lothringen an, der gerade mit seinem Rosse stürzt und zur Gegenwehr noch das Schwert schwingt — der Name findet sich auf dem Pferdegeschirr, während das rechts daneben gefallene die Inschrift „La Blanse Rose" trägt. Der Kampf um die Artilleriestellung ist also unmittelbar vor seinem Abschluß angelangt und der weitere Verlauf der Schlacht damit so gut wie entschieden.

Kompositionell stellt der Teppich, der wie der dritte und sechste noch seine prächtige aus Blumen, Früchten und Tieren gebildete alte Bordüre besitzt, ein wallendes Gewoge ineinander verschlungener Massen dar, aus dem nur wenige Einzelpersonen stärker hervortreten. Der Maßstab der Figuren ist wesentlich kleiner als auf den übrigen, wobei allerdings einige Gestalten des Vordergrunds nicht ohne Willkür größer gehalten sind. Dem Ganzen fehlt es einigermaßen an klar hervortretenden Höhepunkten; denn die Erscheinungen Frundsbergs und Pescaras beherrschen ihre Umgebung doch nicht so, daß sie ohne weiteres in die Augen fielen, und sie erleiden an den gleichgültigen Musketier- und Landsknechtsfiguren des Vordergrunds eine empfindliche Konkurrenz — offensichtlich, daß der Künstler ohne weitere kompositionelle Rücksichten ein möglichst realistisches Schlachtenbild geben wollte, wobei das

[1]) Daß größere Teile des französischen Heeres durch solche weiße Kreuze bezeichnet waren, ergibt sich auch aus einer literarischen Quelle. Der von Aug. Huber in Bd. III der „Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde" S. 74—76 veröffentlichte Bericht über die Schlacht enthält u. a. die Stelle: „Von stundt habn die unsern d. h. die Kaiserlichen in den wyß hembdrn das geschütz abgeloffn, und bei demselbigen, sagt gedohter Bleiß, hab er ob 1000 mener mit wyßen creutzn sehn lign". —

Hauptinteresse sich dann allerdings auf der rechten Hälfte zusammendrängt, während die Mitte fast tot bleibt: die Einzelaufnahme wirkt denn auch fast befriedigender als das Ganze.

Der dritte Teppich, kompositionell ganz besonders gelungen, stellt den Schreck und die Auflösung unter den französischen Reserven dar: das Versagen der Schweizer trotz der Aufforderungen ihrer Führer Hans von Diesbach und des Marquis von Fleuranges. Was die höchste Bewunderung erweckt, ist nicht bloß das Verhältnis von Figuren und Landschaft, sondern der meisterhafte Aufbau des ganz realistisch gehaltenen und doch klar gegliederten Ganzen, sowie die wundervolle psychische Ausdruckskraft, die sich nicht bloß in den Gesichtszügen, sondern ebenso stark in Bewegungen und Gebärden ausspricht. Die Massen sind dabei soweit aufgelockert, daß auch der Schauplatz voll zur Geltung kommt: die große, von der Parkmauer und einem Bach — der Vernavola? — durchschnittene Ebene, die in der Ferne die Zelte und Baracken des französischen Lagers zeigt, einzelne bereits in Flammen auflodernd. Der pavillonartige, mit Mauerkranz und Schießscharten versehene Bau in der Tiefe ist nicht Mirabello, sondern ein Gebäude an der Parkmauer, wohl in dem Abschnitt gegen Pavia, wo die Vernavola die Mauer durchschneidet: die Breschen stellen die Verbindung zwischen den getrennten Teilen der französischen Stellung her (s. den Plan, zwischen S. 32/33 des ersten Teils). Aus dem mit Schanzkörben gesicherten linken Abschnitt des Lagers, in den bereits einige Feinde eingedrungen sind, ergießt sich eine kaum geordnete Flucht: Schafherden und bepackte Maultiere werden weggetrieben; Marketender und Weiber schleppen ihre Habe weg, und die Damen des französischen Lagers suchen sich auf gesattelten Pferden eben in Sicherheit zu bringen. Besonders im Vordergrund links ergibt sich eine groteske Gruppe: ein altes Weib, das einen toten Hasen schleppt, sowie einige Krieger; ein Pfaffe, mit allen Gebärden des Entsetzens; ein paar Kurtisanen; ein bepacktes Maultier, auf dessen Rücken ein Affe thront; ein Soldat mit seinem Troßbuben, ein paar Hühner an die Lanze gebunden, in wildem Schreck davonlaufend. Diese Genreszenen, in breiter niederländischer Komik entwickelt, bilden einen wirkungsvollen Kontrast zu dem Bild der Auflösung und Panik, das den Rest des Schauplatzes erfüllt: eine Anzahl gepanzerter Reiter ist aus der in voller Entfaltung gedachten Schlacht nach rückwärts gesprengt, um die aus dem Lager langsam nachrückenden Schweizer herbeizurufen. Ihre zusammengeschmolzenen, fast ungeordneten Haufen zeigen schon das deutliche Gepräge der Auflösung: im Hintergrund Spießträger mit Trommeln und Fahnen, umsonst von einigen geharnischten Rittern zum Vorrücken aufgefordert — die zerstreut am Boden liegenden Waffen verraten bereits die

Demoralisation. Im Mittel- und Vordergrund aber wiederholt sich der selbe Vorgang in eindrucksvollster Form: ein zusammengedrängter Haufe, der großenteils ebenfalls schon seine Waffen weggeworfen und die Fahne zu Boden hat sinken lassen, wird von einigen Reitern, zum Teil mit gezückten Schwertern, bestürmt; allein die Mienen der Angst und des Entsetzens, die gedrückte und zusammengeduckte Haltung, die Gebärden der Abwehr verraten, daß die Mahnung erfolglos bleiben wird. Besonders sprechend ist die Szene zwischen dem geharnischten Ritter — Fleuranges? — und dem schweizerischen Hauptmann Hans von Diesbach, der in der Schlacht ja gefallen ist: in prachtvoller Wendung hat der Gepanzerte eben sein Pferd herumgerissen, um dem reichgeschmückten Krieger die Aufforderung zum Vorrücken zuzuschreien; allein der Schweizer verweist auf seine erschreckten Landsleute und scheint die Aussichtslosigkeit des ganzen Begehrens zu demonstrieren. Mit seiner den ganzen Bildraum diagonal durchschneidenden Lanze bildet er den kompositionellen Mittelpunkt, und es weckt die höchste Bewunderung, wie er die ganze Szene beherrscht. Von beiden Seiten wendet sich alle Aufmerksamkeit auf ihn: gegen ihn bewegen sich die geharnischten, prunkvoll gezierten Reiter, und mit ihm steht auch die Gruppe der Schweizer in lebendiger Verbindung; zugleich ist er farbig die hellste Figur des Ganzen, und die Flucht aus dem französischen Lager strömt auf ihn hin. Mächtig aufgerichtet, erreicht er fast die Höhe des auf ihn einredenden Reiters.

Kompositionell ist der Teppich vielleicht das Meisterwerk des Zyklus: mit einer Sicherheit, die an die großen flämischen Maler des 17. Jahrhunderts erinnert, sind die durchgehenden Linien zur Charakteristik des Vorganges verwendet. In dem wirren Zusammenstoß der verschiedenen Diagonalen — der Schanzkorblinie und der Parkmauer mit dem hochaufgepflanzten Spieß des Schweizers — malt sich die Panik und das Entsetzen, das die noch unversehrten Teile des französischen Heeres erfaßt. Auch die Haufen der Schweizer entwickeln sich in der Diagonale, und die Bewegungen der Reiter, sowie der Gruppe um Diesbach bilden dazu den Gegenstoß, die schrille Dissonanz, die lebendiger als irgend etwas Einzelnes die Situation darstellt. Diese spitzen Winkel und schroffen Ueberschneidungen wiederholen sich auch im kleineren: in der zu Boden sinkenden Fahne im Vordergrund z. B., die mit dem Spieß des aus der Bresche Flüchtenden und dem großen Zweihänder seines Nebenmanns zusammenstößt; diese Linien schneiden sich ihrerseits wieder mit der Parkmauer, ebenso wie die Fahnen, Schwerter und Spieße im Mittelgrund. Und die gekreuzt am Boden liegenden Waffen, mit dem Lanzengewirr in der Tiefe, verstärken den Eindruck des Wirren und sich Auflösenden: kein Zweifel, daß diese Komposition mit höchster Ueber-

legung, in voller Berechnung des Eindrucks geschaffen wurde — um so erstaunlicher, daß sie durchaus ungezwungen und überzeugend wirkt und ihren Aufbau erst dem nachrechnenden Verstand entschleiert.

Der vierte Teppich, die Plünderung des französischen Lagers, erreicht die vorhergehenden an gegenständlichem und künstlerischem Interesse vielleicht nicht; dagegen erlaubt er eine sachliche Feststellung von größter Wichtigkeit. Aus dem Vergleich mit dem als Kopfstück reproduzierten Holzschnitt aus Sebastian Münsters Kosmographie ergibt sich, daß das Gebäude in der Tiefe eine Wiedergabe von Mirabello darstellt[1]: der Bach, über den die flüchtenden Schweizer turnen, ist die Vernavola (s. den Plan des Tiergartens zwischen S. 32/33 des ersten Teils), und die Karte zeigt, daß die Vorgänge hier, wie auf den übrigen Geweben im Spiegelbild geschildert sind. Vor allem aber wertvoll ist die durch den fünften Teppich bestätigte Tatsache, daß der Künstler sich um authentische Wiedergabe des Schauplatzes und der Gebäude bemühte. Die Bedeutung als Quelle für die Schlacht und das ganze Kriegswesen des 16. Jahrhunderts steigt dadurch selbstverständlich außerordentlich, wenn man auch gewiß nicht den Fehler begehen darf, die Gewebe nun als unanfechtbare geschichtliche Zeugnisse für alles Einzelne heranzuziehen — genug, daß sie in weit höherem Grade, als vom Zeitalter erwartet werden durfte, der Wirklichkeit entsprechen: ihre Bestimmung für den Kaiser und die ungemeine Pracht und Sorgfalt der Arbeit machen diese im Rahmen der Zeit doppelt überraschende Genauigkeit bis zu einem gewissen Grade erklärlich.

Im übrigen bringt der Teppich eine weitere Ausgestaltung der Szenen, die schon auf der linken Seite des vorhergehenden dargestellt worden sind: die Auflösung und Flucht aus dem französischen Lager. Vereinzelte Kampfesgruppen von Reitern und Fußknechten erfüllen Mittel- und Hintergrund, und die zahlreichen Kreuze auf den Wämsern deuten wenigstens teilweise auf Schweizer, die als Versprengte auch in den übrigen Partien des Schlacht-

[1]) Ueber Mirabello vgl. den Aufsatz von P. Moiraghi in dessen «Memorie e documenti per la storia di Pavia e suo principato» Bd I Fasz. II S. 79 ff., mit Notizen zur Geschichte des Gebäudes und einer Abbildung der heute noch vorhandenen Reste, die sich freilich nur schwer mit der Darstellung bei Münster und auf dem Neapeler Teppich vereinigen lassen. S. ferner Franc. Malaguzzi Valeri, «La corte di Lodovico il Moro» Bd. I (Mailand 1913) S. 637—641. Ueber den Tiergarten s. ferner noch Fil. Prato: »Il parco vecchio o il campo della battaglia di Pavia» in Moiraghis «Memorie e documenti» Bd. I Fasz. V—VI S. 137 ff. und Bd. II Fasz. I—III S. 1 ff., mit topographischen Untersuchungen, einer Karte und genauen, die Ausführungen bei Magenta vielfach berichtigenden geschichtlichen Ausführungen. Eine Zusammenfassung bei Malaguzzi S. 635 ff, der neben Ansichten von Ueberresten der Parkmauer und der Porta Pescarina (S. 634—36) auch einige Abbildungen aus dem Park selber, der Vernavola usw., bringt (S. 642/43).

feldes umherirren mochten. Das Hauptintereſſe erwecken indes neben der Lagerbefeſtigung vor allem die Genreſzenen des Vordergrunds: die flüchtenden Dirnen, Händler, Marketenderinnen und Knechte, zum Teil mit reichgeſchirrten Maultieren, wieder durch eine Breſche in der Parkmauer davoneilend. Es kann indes nicht verſchwiegen werden, daß die Lebendigkeit und Kraft der Bewegung gerade in dieſem Teil den vorausgehenden Teppichen nicht ganz entſpricht. Wenn jene in der Darſtellung der Maſſenaktion wie des Einzelnen einen Nachdruck und eine überzeugende Energie aufweiſen, die in gewiſſen Partien an Rubens erinnert — ſiehe beſonders die Einzelaufnahme aus dem zweiten Teppich — ſo wirkt die Hauptgruppe des vierten beinahe etwas lahm. Unmittelbar vor den Kanonen des franzöſiſchen Lagers, wohl zwiſchen den zwei äußerſten Schanzkörben rechts hervorgequollen, zieht unter bewaffneter Bedeckung eine Gruppe berittener Damen ab — ähnlich wie ſie ſchon auf der linken Seite des dritten Teppichs geſchildert wurde (ſ. die Einzelaufnahme). Ihnen haben ſich eine Reihe Marketenderinnen und Händler angeſchloſſen, die zum Teil ihr Eigentum in Sicherheit bringen: Tragkörbe und bepackte Maultiere, eiſenbeſchlagene Koffern retten die bedrohte Habe, und ein weißes Windſpiel mit geringeltem Schwanz eilt den Flüchtenden voraus. Beſonders das vom Knecht mit der Keule angetriebene dunkelfarbige Maultier rechts wirkt nicht ſehr überzeugend. Doch iſt das Figürliche wieder meiſt vortrefflich: Gleichgültigkeit und Gefallſucht auch in der Gefahr, Schreck, Aufregung, Verwirrung malen ſich in den Zügen, und wenn die Darſtellung der Bewegung auch nicht ſo überraſchend gelingt, wie auf den vorhergehenden Teppichen, ſo ſtellt das Ganze doch die geſchickte Schilderung einer Einzelepiſode dar, mit ſcharfer phyſiognomiſcher Charakteriſtik. Das militäriſche Hauptintereſſe beſchäftigt ſich allerdings mit der Befeſtigung des franzöſiſchen Lagers: wenn wir hier auch nur einen Teil und Abſchnitt vor uns haben — das Hauptlager befand ſich ja außerhalb des Tiergartens (S. 22—26 des erſten Teils) —, ſo darf das Bild dennoch als typiſch gelten, mit den tief eingeſchnittenen Laufgräben, die bis zur Schulterhöhe reichen, den zwiſchen Schanzkörben aufgepflanzten Kanonen, der Fallbrücke, den Zelten und Baracken. Offenbar, daß man einen Terraineinſchnitt in der Nähe Mirabellos und der Vernavola benutzte. Allein bereits ſchwebt das Lager in der Gefahr der Erſtürmung: die Flüchtenden eilen zum Teil über die Zugbrücke hinweg und geben dadurch dem Feind die Möglichkeit des Nachdringens; die Beſatzung erſcheint bereits im Abzug, und zwiſchen den beinah verlaſſenen Zelten herrſcht die größte Unordnung. Eine mächtige Pulvererploſion, wie ſie ähnlich auch im Hintergrund des dritten Teppichs geſchildert wurde, erfüllt den Mittelgrund. Maultiere werden weggetrieben; entſetzte Reiter und Knechte fliehen, und ſchon pflanzt ſich die

Bewegung auch auf das jenseits des Lagers befindliche Gebiet fort: umsonst, daß einzelne bei den Kanonen stehende Knechte noch Miene machen, ihren Lagerabschnitt zu verteidigen.

Der fünfte Teppich endlich stellt den Ausfall der Belagerten aus Pavia unter Antonio de Leyva und die Panik und Flucht über den Tessin dar. Das Hauptinteresse bietet weniger das Figürliche, so drastisch und packend auch die Auflösung und das Entsetzen geschildert sind, als das Bild der Stadt und der Landschaft. Wenn der Naturhindergrund schon auf dem dritten und vierten Gewebe eine stets wachsende Bedeutung gewonnen hatte, so beherrscht er auf dem fünften die ganze Szene. In voller Entfaltung zeigt sich die alte Hauptstadt der Langobarden, mit den einst für sie so charakteristischen, heute größtenteils verschwundenen Rittertürmen, die ihr einst den Namen der «Città delle cento torri» verschafft hatten. Der Vergleich mit dem eingangs reproduzierten Holzschnitt aus Sebastian Münster, sowie einem von 1522 stammenden großen Fresko mit einer Darstellung der Stadt, in S. Teodoro zu Pavia,[1]) zeigt, daß wir es nicht mit einem Phantasiestück, sondern einer historisch und architektur-geschichtlich in hohem Grad wertvollen Wiedergabe des Stadtbildes im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts zu tun haben, und es steht wohl außer Frage, daß eine derart getreue, alle Nuancen spiegelnde Schilderung nicht bloß ein paar Holzschnitten und Gemälden entlehnt sein kann, sondern daß der Künstler den Ort der Schlacht selber aufgesucht hat: die alte Nachricht von einer zirka 1527 unternommenen zweiten Italienreise Barend van Orleys (S. 13 des ersten Teils) erfährt dadurch eine sachlich fast unwiderlegliche Bestätigung, wenn auch die überlieferte Motivierung, die Angst vor Verfolgung aus Glaubensrücksichten, unwahrscheinlich bleibt. Die Stadt ist dabei wieder

[1]) Abgebildet im «Bollettino storico Pavese» Bd. I Fasz. I (Pavia 1893), nach S. 118 (P. Moiraghi: «Una pianta di Pavia dipinta nel 1522». Ich verdanke den Hinweis, wie einige weitere Auskünfte, Emilio Motta.) Die sehr genaue Ansicht der Stadt ist dort, zum Unterschied vom Teppich und dem Münsterschen Holzschnitt, von der Tessinbrücke aus gegen das Viscontikastell gegeben, mit dem Blick durch die Hauptstraße der Stadt. Vgl. außer dem im vorigen Neujahrsblatt wiedergegebenen Gesamtplan von Stadt und Umgebung auch die 1590 gezeichnete Aufnahme der Stadt von G. B. Claricio, wiedergegeben bei C. Magenta: I Visconti e gli Sforza, Bd. I, vor S. 1. Ebenda, nach S. 72, ferner bei Franc. Malaguzzi Valeri, La corte di Lod. Moro, Bd. I (Mailand 1913) S. 620 ff., finden sich genaue Aufnahmen und Abbildungen des Kastells, aus denen sich ergibt, daß sowohl der Teppich, wie der Münstersche Holzschnitt die Darstellung durch Verkürzung der Gebäudefront zwischen den Türmen modifizieren. Aehnliche Beobachtungen wird man beim Vergleich der Tessinbrücke auf dem Teppich mit derjenigen auf dem Fresko von 1522 machen: es ist kein Zweifel, daß der Künstler trotz aller Naturaufnahmen mit dem einzelnen vielfach frei verfuhr. Man darf also die Beobachtung der Genauigkeit nicht allzusehr pressen.

im Gegenbild aufgenommen, der Standpunkt vor der Ostfront, in der Nähe des Tessin. Die Darstellung der in freiem Feld befindlichen Befestigungen, der aufgeworfenen Erdlöcher, in denen Flüchtige Deckung gesucht haben und aus welchen sie nun wieder herauszuklettern streben, der Schießspalten in den Vorwerken vor den Türmen und Stadtmauern stimmt mit dem Holzschnitt bei Sebastian Münster so genau überein, daß man auf eine ganz exakte Darstellung schließen darf. Mächtig tritt besonders das viertürmige Viscontikastell, die heutige Kaserne, auf der linken Seite hervor, in einer die langen Fronten etwas verkürzenden Ansicht,[1]) während rechts die gedeckte, aus dem 14. Jahrhundert stammende und noch jetzt im wesentlichen erhaltene Tessinbrücke die Vedute abschließt. Sie führt nach der Insel, mit der Vorstadt St. Antonio, hinüber, die ebenfalls den Franzosen in die Hände gefallen und von ihrem Kriegsvolk und Lager erfüllt war (s. den Plan und S. 24 des ersten Teils). Nach links hinaus beginnt der Tiergarten. Außerordentlich großartig erscheint namentlich der Befestigungskranz, der in seinem vollen Umfang dargestellt wird, mit Wachttürmen zur Ueberhöhung und Seitenverteidigung, mit Schießscharten, Gräben, Erdvorwerken usw. Aus dem Kastell ist der berittene Teil der Stadtbesatzung schon herausgesprengt, und eben noch werden auf der Fallbrücke und in der Straße hinter dem Schloß weitere sichtbar, um der feindlichen Nachhut in den Rücken zu fallen. Die Franzosen befinden sich dabei in voller Auflösung: ein Teil wird noch im Lager, gegen den Tiergarten hinaus, überrumpelt, während andere sich im Vordergrund, über eine Mauer wegsetzend, zu retten suchen; die meisten mit dem Abzeichen von Schweizern, da in der Tat größere Bestandteile solcher in diesem entferntesten Terrainabschnitt zurückgeblieben waren. Besonders auffällig sind die Erdlöcher, die sich im Mittelgrund rings um die Stadt herumziehen: sie stimmen mit dem Holzschnitt Münsters völlig überein, und man muß wohl schließen, daß es sich um ein zusammenhängendes System von Annäherungshindernissen handelt, die bereits dem Feind in die Hände gefallen waren; aus den Schießspalten, die besonders bei der zweiten, oben zugedeckten Reihe deutlich erscheinen, wurde geschossen, und während des Kampfs hatten, wie es scheint, einzelne besonders Furchtsame darin Zuflucht gesucht, denen nun, als der Feind auch in diesen Teil des Schlachtfeldes stürmte, herausgeholfen werden mußte.[2]) Aber bereits drängt sich die Jagd und Flucht gegen den Tessin,[3]) und die rechte Seite des Teppichs schildert

[1]) S. besonders die Abbildungen bei Malaguzzi I S. 620 ff.

[2]) Der mit hochgehaltener Lanze einhersprengende linke von den zwei Reitern in der Mitte ist der Graf von Montfort: auf seinem Pferdegeschirr steht: „Mofort".

[3]) In diesem Zusammenhang mag auch noch das im vorigen Neujahrsblatt S. 35[1] zit. Urteil Bullingers aufgeführt werden: „Hiemit sind alle huffen des königs geschlagen

das jammervolle Ertrinken: umsonst, daß einzelne glücklich Hinübergelangte ihren noch im Wasser ringenden Kameraden herauszuhelfen suchen — die Mehrzahl ist offenbar verloren, und die Zusammenhangslosigkeit und Zerstückelung der Bewegung im Vordergrund, wie in der Tiefe schildert aufs glücklichste die Verwirrung, die im französischen Heere Platz gegriffen hat. Zugleich ist alles Landschaftliche mit größter Sorgfalt behandelt: das wuchernde Pflanzenwerk im Vordergrund, das auch auf dem zweiten Teppich schon eine große Rolle gespielt hatte, das Schilf des Flusses, die ferne, von spärlichem Baumwuchs erfüllte Ebene. Auch die Lufttöne sind hier, wie auf den vorausgehenden Geweben mit großer Feinheit abgestuft, und ihre Aufhellung gegen den Horizont und die Spiegelung im Wasser trägt nicht am wenigsten dazu bei, der an sich ja ziemlich uneinheitlichen Komposition den Charakter der Leichtigkeit zu geben: das Dominierende und Zusammenfassende ist der Stadthintergrund, und schon rein technisch erscheint der Nuancenreichtum in der Wiedergabe der altergeschwärzten Türme, der Kirchen, Häusergruppen und der Mauerschanzen unvergleichlich.

Der sechste Teppich, die Flucht des Herzogs von Alençon und der Nachhut über den Tessin, kann sich an dokumentarischem und gegenständlichem Interesse mit den vorhergehenden nicht messen. Da er vom Schauplatz des Kampfes weiter hinwegführt, ist er in unserer Anordnung hinter den vorigen gestellt worden, trotzdem die in ihm geschilderten Ereignisse chronologisch vielleicht etwas früher fallen (s. S. 33 des ersten Teil) — im Gegensatz zur Reihenfolge im Neapeler Nationalmuseum, wo der sechste mit dem Buchstaben E, der fünfte mit F bezeichnet ist.[1]) In einer weiten, mehr niederdeutschen als italienischen Landschaft, mit Burghügeln, Bauernhäusern, weidendem Vieh 2c., kämpfen zerstreute Bruchstücke des französischen Heeres: bereits sind sie von den feindlichen Reitermassen gegen den Fluß gedrängt, und einzelne erstreben schwimmend das jenseitige Ufer. Das dramatische Hauptinteresse richtet sich indes auf die Szene des Vordergrunds: über den Tessin, in dem Ertrinkende, an Baumäste sich Anklammernde ringen und auf dessen Wogen Barette, Waffen, Kleidungsstücke treiben, ist eine improvisierte Schiffbrücke geschlagen worden. Bereits hat sich die ganze französische Nachhut unter dem Herzog von Alençon darüber in Sicherheit gebracht: sein Name „De Alenso"

und abtriben, insonders die Eydgnossen übel geschediget, welche ouch in keinem stryt nie so unmanhaft und verzagt gewesen". Ein auf die Gefangenschaft von Ritter Ludw. Tschudi bezügliches Schriftstück (Orig.) findet sich u. a. in Ms. A 170 der Zürcher Stadtbibliothek.

[1]) Die zum Teil ganz verfehlte Reihenfolge, die Beltrami und Morelli der Serie geben, ist schon im Katalog des Neapeler Nationalmuseums Bd. II S. 547/48 (Aldo de Rinaldis), dem wir auch sonst manche Angabe entnehmen, bestritten worden.

findet sich auf der reich verzierten Schabracke des mit einem Kreuz bezeichneten, von rückwärts gesehenen Reiters zu äußerst rechts. Allein noch sind einzelne zurückgeblieben: ein Gewappneter kämpft mit mehreren Berittenen in der Mitte links, und über die Schiffbrücke, die einige Knechte eben abbrechen, sprengt ein geharnischter Reiter mit mächtiger Lanze. Zwei mit Kreuzen Bezeichnete bringen eben ihre Fahne in Sicherheit, während andere Fußsoldaten in wilder Flucht erst dem Fluß und der Brücke zueilen. Individuellere, dokumentarische Genauigkeit besitzt die Darstellung keine: offensichtlich, daß der Künstler mit den überlieferten Mitteln seiner Zeit das ihm gegebene Thema illustrierte, ohne sich um das Besondere gerade dieser Vorgänge zu kümmern. Die Landschaft, in die er das Ereignis stellt, entspricht in allen Zügen derjenigen, welche die flämische Kunst von der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert schildert, etwa Patinir und später Rubens: mit ihrem Nebeneinander von Hügeln, Wiesen, Aeckern, Wäldchen, der Menschen- und Tierstaffage, dem Charakter des Wohlgenährten und Idyllischen, der sich mit den Kampfszenen des Vorder- und Mittelgrunds nur mangelhaft verbindet. Höchstens das burgartige Gebäude links in der Tiefe besitzt italienischen Charakter. Allein wenn der historische und auch der Ausdruckswert dieses Teppichs den vorausgehenden Geweben in keiner Weise entspricht, so muß man doch das Geschick anerkennen, mit dem eine dekorative und effektvolle Erzählung in Szene gesetzt wurde: die Kampfesepisoden in der Mitte besitzen volle Lebendigkeit, und die Vorgänge auf der Brücke verbinden in eindrucksvoller Weise die beiden getrennten Heeresteile. Wohl ist es ein halb genreartiges Motiv, das so in den Vordergrund gerückt wurde; allein wenn dem Ganzen die überzeugende Ausdruckskraft vielleicht etwas fehlt, so liegt es wohl daran, daß die Landschaft, im Gegensatz zu derjenigen der andern Teppiche, einen konventionelleren Charakter trägt und in ihrer Ausdruckskraft das Figürliche so gut wie gar nicht unterstützt. Uebrigens hat der Künstler hier so wenig, wie sonst, auf die Jahreszeit Bedacht genommen, in der sich die Schlacht wirklich abspielte: nur daß die Kahlheit des Schauplatzes diese Vernachlässigung anderswo weniger einschneidend erscheinen läßt, während der Reichtum der Natur hier die Kampfszenen auch künstlerisch eher beeinträchtigt.

Der siebente und letzte Teppich, kompositionell sehr uneinheitlich, stellt die Gefangennahme Franz' I. dar, den Haupttriumph der Schlacht, der als Krönung der kaiserlichen Erfolge nicht fehlen durfte. Die Erzählung trägt in allem Wesentlichen dokumentarische Züge. In einem etwas dichter beholzten Teile des Parks, vor einem großen, schloßähnlichen Gebäude, dem sich eine Reihe recht niederdeutscher Bauernhäuser anschließen, haben sich einzelne

Gruppen des geschlagenen und des siegreichen Heers gesammelt. Im Hintergrunde rechts zieht eine Abteilung zu Fuß mit Trommeln und Fahnen ab; ganz links, vor den Lagerzelten, scheint noch eine Abteilung Schweizer zu halten, in mangelhafter Ordnung; in der Mitte trabt eine Kavalkade schwer bewaffneter Reiter heran, während aus der Tiefe weiteres Fußvolk erscheint. Im Mittelgrund spielen noch einzelne Kämpfe: zu äußerst links wird ein Gepanzerter erstochen, während andere mit erbeuteten Pferden ꝛc. einhersprengen. Allein bereits ist auch unter ihnen das große Ereignis zum Teil bemerkt worden, das den ganzen linken Vordergrund erfüllt: einer steigt eben vom Pferde; andere stürmen in plötzlicher Wendung des Rosses mit dem Ausdruck heftigsten Erstaunens heran — der Gepanzerte mit den Lilien auf der Schabracke trägt am Zügel die Bezeichnung „Bourbon", während sich vorn rechts zwei Knechte, von denen der eine ein prächtig sich bäumendes dunkles Pferd ergriffen hat, die große Kunde zuschreien. Die Hauptszene spielt sich indessen ganz links ab: die Einzelaufnahme wirkt wie ein großes, realistisch gehaltenes Gemälde, vielleicht die getreueste Wiedergabe eines geschichtlichen Vorgangs, unzweifelhaft auch künstlerisch weit befriedigender als das kompositionell stark auseinanderfallende Ganze. Der schwer gewappnete König, mit deutlich erkennbaren Porträtzügen, ist samt seinem Pferde gestürzt, und eine Reihe von Gepanzerten bemüht sich, dem unbehilflichen Koloß, der sich bereits zu erkennen gegeben hat, aus dem Sattel zu helfen: auf der linken Seite stützen ihn die Grafen de la Mote und Salm — beide mit ihren Namen bezeichnet —, während der in voller Gestalt Sichtbare rechts auf der Schwertscheide als Graf von Saint-Martin kenntlich gemacht ist. Ihre unruhig sich gebärdenden Pferde werden im Hintergrund von Bewaffneten festgehalten, während andere sich am Roß des Königs zu schaffen machen. Ein Weiterer hat sein Schwert ergriffen und hält es hoch.[1]) Bereits aber ist links der Vizekönig von Neapel, Lannoy, vom Pferde gestiegen — auf der Schwertklinge als „Visseroy" bezeichnet —, um das Schwert in Empfang zu nehmen. Ueber ihm hält ein Reiter mit der kaiserlichen Standarte, dem Doppeladler und dem Wahlspruch: „Plus oultre". Die eigentliche Gebärde des Triumphes findet sich aber vor allem gegen die Mitte: drei ruhig haltende Reiter heben in eindrucksvoller Zeremonie die Schwerter in die Luft, ohne die Augen nach der Gefangennahme des Königs zu wenden. Der linke ist mit den Buchstaben L. D. R. N. bezeichnet, der mittlere wohl der Connétable, trotz jenem als „Bourbon" kenntlich gemachten Reiter rechts. Merkwürdigerweise entspricht auch diese Zeremonie einer zufällig überlieferten ge-

[1]) Heute im Artilleriemuseum zu Paris aufbewahrt (s. R. Thom S. 54 Anm. 98.)

schichtlichen Nachricht: die Erzählung eines Begleiters des venezianischen Generalkapitäns, Jacomo da Nocera (bei Sanudo Bd. 38c. 12/13), vom 27. Febr. 1525, berichtet ausdrücklich, der Connétable von Bourbon habe, als er des Königs ansichtig wurde, das Schwert emporgestreckt und sei dann, nachdem er es wieder in die Scheide gestoßen, abgestiegen, um sich vor Franz zu verneigen und Hand und Knie des Gefangenen zu küssen.[1]) Die Schilderung des Teppichs entspricht also auch in diesem Einzelpunkt der Wirklichkeit, und die hier mit besonderer Sorgfalt behandelten Porträts bestätigen den Charakter dokumentarischer Treue: sowohl der König, wie Lannoy, Bourbon, die Grafen von Salm, de la Mote und Saint-Martin sind mit scharf geprägten individuellen Physiognomien gegeben, und namentlich das schwarz-gelbe Gesicht des Spaniers oder die unedeln, gequetschten Züge Saint-Martins prägen sich als im höchsten Grad charakteristisch ein. Prachtvoll ist auch hier, wie auf den übrigen Teppichen, die Darstellung der Pferde, der Kostüme, der Rüstungen, der Pflanzenwelt, und gerade diese im Gewebe doppelt staunenswert wirkende Sachlichkeit, die noch mit der realistischen Richtung der niederländischen Kunst im 15. Jahrhundert zusammenhängt, sichert den Schilderungen eine historische Treue, die man nicht voraussetzen konnte. Bei aller realistischen Haltung bewahren sie anderseits eine Stilsicherheit, die auf das Material Rücksicht nimmt, und vieles, was im Gemälde kleinlich wirken würde, erklärt sich durch die Technik der Gewebe.

Koloristisch stellen die Teppiche, die vielleicht den Gipfelpunkt der ganzen Gattung bedeuten, eine Vereinigung roter, gelber und grüner Töne mit dem helleren und dunkleren Braun und Weiß der Pferde dar. Doch bringen die zahlreichen stählernen Harnische, die vielen Waffen, der Sammet- und Goldschmuck, die Fahnen, Wappen und Dekorationsbestandteile, die wallenden Federbüsche, die Darstellung der Atmosphäre etwas Leichtes und Schimmerndes, daß die blutige Schlacht wie ein glänzendes Fest vorüberzieht. Auch in Wirklichkeit muß sie einen großartigen Anblick dargeboten haben. Der Standpunkt des Betrachters ist zugleich so weit erhöht, daß er die Ferne ohne Schwierigkeit überblickt: in voller Uebersicht entwickelt sich die Tiefe, und auch im Mittel- und Hintergrund bleiben meist die ganzen Figuren sichtbar. Aus kompositionellen Gründen ist der Künstler manchmal mit den Größenverhältnissen seiner Gestalten etwas frei umgegangen, und ganz von selber versteht sich, daß er, auch wo er Massenszenen gibt, zusammenzieht

[1]) „Monsignor di Barbon, subito che vide Sua Maestà da longi, messe mano ad la spada alzandola a l'aere et poi subito la remise nel fodro, presente il Re, et smontò et se ne andò a inclinare, basandoli la mano et il zenochio, confortandolo, et poi lo menò dentro de Pavia".

und vereinfacht: besonders lehrreich in dieser Richtung sind etwa der erste und sechste Teppich, während bei der Ansicht von Pavia auf dem fünften ein Bild der Stadt gegeben wird, wie es sich in der Wirklichkeit so vollständig von keinem einzelnen Standpunkt bietet — die Tessinbrücke z. B. schiebt sich in Wahrheit stark in die Tiefe zurück und würde hinter dem vorspringenden Winkel der Stadtmauer ganz verschwinden (s. den Plan im ersten Teil und den Holzschnitt bei Sebastian Münster). Mit ähnlichen Freiheiten ist auch bei den weiter nicht kontrollierbaren Teilen der Darstellung zu rechnen, und unerklärlich bleibt vorderhand besonders die Umkehrung des Ganzen ins Spiegelbild, die sich übrigens schon in den Entwürfen des Louvre findet, wenn man nicht annimmt, der Künstler habe bei seinen Naturaufnahmen mit dem Spiegel gearbeitet. Allein von diesem zum Teil Selbstverständlichen abgesehen, ergibt sich aus der Einzeluntersuchung der verschiedenen Darstellungen eine überraschende Zuverlässigkeit: genaue Erkundigungen müssen zugrunde gelegen haben, und die Mithilfe von Fachleuten ist eine Annahme, die sich kaum umgehen läßt; vor allem aber studierte der entwerfende Künstler auch den Schauplatz. Wenn so der Vergleich mit den heute noch erreichbaren Quellen des Ereignisses zeigt, wie gewissenhaft er bei der Darstellung vorgegangen ist, so werden seine Schilderungen nun auch ihrerseits eine Quelle zur Erkenntnis der Schlacht — allerdings gewiß weniger für den taktischen Hergang, als für die Sinnenfälligkeit des Geschehnisses.

Die Bildweberei ist die eigentliche Monumentalkunst der Niederlande gewesen: im Gegensatz zu den vielfach kleinlichen Gemälden schilderte sie im größten Maßstab und kostbarem Material Szenen, die sich schon auf die Entfernung hin einprägen mußten. Eine bloße Flächendekoration, wie sie moderne ästhetische Begriffe vielfach verlangen, lag der Zeit fern, und im wesentlichen behandelte man den Teppich als Gemälde; doch brachte die Rücksicht auf Technik und kompositionelle Wirkung selbstverständlich manche Aenderung, und der Künstler mußte von vorneherein damit rechnen, daß seine Formensprache sich durch die Uebersetzung ins Gewebe vergröberte. Auch in dieser Hinsicht wecken die Teppiche der Schlacht von Pavia die höchste Bewunderung: ein Farben- und Nuancenreichtum findet sich darin, der die Technik in ihrer höchsten Ausbildung zeigt, und auch kompositionell überragen sie fast alles, was an Bildwebereien der Zeit erhalten ist. Hier findet sich nichts von jenen halb phantastischen, halb stillosen Architekturen, mit denen van Orley seine Gemälde und Teppichentwürfe überlud, und auch das Figürliche wirkt mit dem höchsten Nachdruck. Manches erinnert geradezu an Rubens, und die Kraft der Bewegungsschilderung ist im Zusammenhang der

niederländischen Kunst von der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert etwas Neues: ein Kampfgewühl, wie es der zweite Teppich bringt, war im Norden bisher nicht dargestellt worden, und man darf wohl an Leonardos Schlacht von Anghiari erinnern. Allein auch die Landschaftsschilderung steht auf einer Höhe, die sich mit dem Besten der Zeit messen kann, und die Nötigung zum Realismus verhinderte jene Manier und die Entgleisungen, die nicht bloß die Gemälde, sondern auch einen Teil der Teppiche aus dieser Epoche künstlerisch oft wenig erfreulich machen. Weit klarer und eindrucksvoller als in den meisten übrigen Schöpfungen van Orleys entwickeln sich die Vorgänge, und höchstens die ebenfalls ganz realistisch gehaltenen «Belles chasses» im Louvre können damit verglichen werden. Der stilistische Manierismus, den die Aufnahme der Renaissance im Norden bewirkt hatte, ist hier wieder abgestreift, und in freier Verarbeitung zeigen sich die italienischen Einflüsse.

Der Erhaltungszustand der Gewebe ist ein guter: eine Restauration durch den Direktor der päpstlichen Teppichfabrik, Eraclite Gentili, 1853, hat die schadhaften Teile wiederhergestellt,[1]) und, von den modernen Bordüren abgesehen, stört keine wesentliche Zutat oder Lücke den Genuß des Ganzen. Neben der so gut wie unsichtbaren Serie über Karls V. Eroberung von Tunis, 1535, zu Madrid, — von 1548 bis 1554 in kaiserlichem Auftrag nach den Entwürfen des Jan Vermeyen durch Wilhelm de Pannemaker in Brüssel gearbeitet[2]) — stellen die Teppiche von Pavia so die monumentalste Verherr-

---

[1]) Alph. Wauters, Les tapisseries Bruxelloises S. 97.

[2]) Jb. S. 75 ff. mit bemerkenswerten Einzelangaben über die Fabrikation: Pannemaker verpflichtete sich, nur Seide aus Granada und Wolle feinster Qualität, sowie für den Einschlag das beste Material aus Lyon zu verwenden; der Kaiser selber lieferte die Gold- und Silberfäden. An jedem der 12 Teppiche arbeiteten ununterbrochen 7 Mann. Wenn ein Gewebe fertig war, wurde es der Kontrolle der Aufseher des Teppichgewerbes unterbreitet, und Pannemaker verflichtete sich, die verlangten Korrekturen ausführen zu lassen. Die Arbeit dauerte 5 Jahre; der Preis, für 1246 Ellen, betrug beinahe 15,000 Gulden; ferner erhielt der Hersteller eine größere Gratifikation. Man darf diese Angaben vielleicht bis zu einem gewissen Grad auch auf die Neapeler Serie übertragen. Wie große Mühe man sich gab, anstößige und illoyale Praktiken von der Teppichmanufaktur fernzuhalten, s. ib. S. 133 ff. Erst der Verfall der spanischen Niederlande in der zweiten Hälfte des 17 Jahrhunderts brachte dem inzwischen auch nach Frankreich, England usw. verpflanzten, besonders von den burgundischen Herzogen, sowie den spanischen und österreichischen Habsburgern geförderten Gewerbe allmählich den Untergang. — Der Verfasser des Neujahrsblattes hat infolge der Teilnahme Italiens am Weltkrieg die Neapeler Teppiche vor der Abfassung dieses zweiten Teils nicht, wie anfänglich beabsichtigt, noch einmal besichtigen können: er muß daher für eventuelle Irrtümer um Entschuldigung bitten. Ebenso kann er aus diesem Grund keine näheren Angaben über Technik und Farben liefern, da er in der Hauptsache nach Photographien und Lichtdrucken arbeiten

lichung eines geschichtlichen Ereignisses im 16. Jahrhundert dar: auch in der Malerei der Epoche findet sich nichts, das ihnen zu vergleichen wäre. Zum Schmuck der Säle und Schlösser bot sich in der Tat kaum eine prachtvollere Wandbekleidung dar, als diese schimmernden Bildwirkereien, und das Gegenständliche erhebt sie für uns vollends über alles damals sonst Geschaffene. Als wahres Monument des Kriegswesens in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ragt die Serie weit über all das zahllose Biblische, Mythologische Pseudohistorische empor, das die Teppichkunst sonst beschäftigte. Da nun eine günstige Wendung der Dinge die Gewebe seit einer Reihe von Jahren wieder allgemein zugänglich gemacht hat, so darf man wohl mit Erstaunen feststellen, daß sich weder in Deutschland noch in der Schweiz jemand mit diesem Gegenständlichen befaßte: von den früher zitierten italienischen und französischen Publikationen abgesehen, sind die Teppiche so gut wie unbekannt, und der Hinweis auf ihren Wert für die Kriegsgeschichte, die historische Tracht- und Waffenkunde, sowie die Erkenntnis der Schlacht — neben der schon früher hervorgehobenen kunstgeschichtlichen Bedeutung — ist in erster Linie der Zweck dieser Zeilen.

---

mußte. Der Unzulänglichkeit des Erreichten ist er sich ganz bewußt. Um so dankbarer ist er, mit dem Benutzer, dem Kollegium der Feuerwerker für die Einräumung eines erhöhten Kredits zur Beigabe der vier Einzelabbildungen.

Fünfter Teppich:

VERFOLGUNG GEGEN DEN TESSIN – AUSFALL DER BESATZUNG VON PAVIA

H. 4,10 m. Br. 8,81 m.

Phot. G. Sommer, Neapel

Polygraphisches Institut A.-G., Zürich

Sechster Teppich:

FLUCHT DES HERZOGS VON ALENÇON ÜBER DEN TESSIN

H. 4,20 m. Br. 7,78 m.

Phot. G. Sommer, Neapel

Polygraphisches Institut A.-G., Zürich

Siebenter Teppich:

GEFANGENNAHME FRANZ' I.

H. 4,00 m. Br. 8,00 m.

Phot. G. Sommer, Neapel

Polygraphisches Institut A.-G., Zürich

Einzelaufnahmen:

Erster Teppich: Eingreifen der spanischen Arkebusiere.
Zweiter Teppich: Erstürmung der französischen Artillerie.
Dritter Teppich: Versagen der Schweizer.
Vierter Teppich: Gefangennahme Franz' I.

Phot. G. Sommer, Neapel

Polygraphisches Institut A.-G., Zürich

ERSTER TEPPICH: EINGREIFEN DER SPANISCHEN ARKEBUSIERE

Phot. G. Sommer, Neapel

Polygraphisches Institut A.-G., Zürich

ZWEITER TEPPICH: ERSTÜRMUNG DER FRANZÖSISCHEN ARTILLERIE

Phot. G. Sommer, Neapel

DRITTER TEPPICH: VERSAGEN DER SCHWEIZER

Polygraphisches Institut A.-G., Zürich

Phot. G. Sommer, Neapel

Polygraphisches Institut A.-G., Zürich

SIEBENTER TEPPICH: GEFANGENNAHME FRANZ' I

89-B2127

1898. Aus dem Feldzuge in Theſſalien 1897. Erinnerungen und Studien eines ſchweizeriſchen Offiziers, von Rob. Weber, Oberſt im Generalſtab.
1899. Der Kanton Zürich im Jahre 1799, von Oberſt U. Meiſter und P. Rütſche.
1900. Hans Rudolf Werdmüller als Venetianiſcher Generallieutenant der Artillerie in der Levante, 1644—1667, von Hrch. Zeller-Werdmüller nach v. W. hinterlaſſenen Papieren zuſammengeſtellt.
1901. Der Kriegszug der Berner, Zürcher und Graubündner nach dem Veltlin, im Auguſt und September 1620, von Dr. Conrad Eſcher.
1902. Die Entwicklung der ſchweizeriſchen Wehrverfaſſungen mit beſonderer Berückſichtigung des eidgenöſſiſchen Militärreglementes von 1817, von Oberſt U. Meiſter.
1903. Die Entwicklung der Manöver in unſerer ſchweizeriſchen Milizarmee, von Ulrich Wille.
1904. Der Kriegszug der Eidgenoſſen nach Mülhauſen im Jahre 1787 (Finningerhandel), von Dr. Conrad Eſcher.
1905. Das ſchweizeriſche Fußvolk im 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts, von Hermann Eſcher (erſter Teil).
1906. Das ſchweizeriſche Fußvolk im 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts, von Hermann Eſcher (zweiter Teil).
1907. Das ſchweizeriſche Fußvolk im 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts, von Hermann Eſcher (Schluß).
1908. Eine ſchweizeriſche Garniſon zur Beſchützung der Neutralität der Reichsſtadt Straßburg in den Jahren 1673—1679, von Conrad Eſcher-Ziegler.
1909. Die ſchweizeriſche Feld- und Poſitionsartillerie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, von J. Lichti, Zeughausdirektor.
1910. Die Schweizertruppen in der Schlacht bei Ceresole, von Dr. E. Leupold.
1911. Die militäriſchen Ereigniſſe an den Ufern des Vierwaldſtättерſee in den Monaten Juni und Juli 1799, von Dr. R. Hoppeler.
1912. Der italieniſch-türkiſche Krieg. Von der Kriegserklärung (29. Sept.) bis zum Annexionsdekret (5. Nov. 1911). Von Dr. Robert Hoppeler.
1913. Aus den Balkankriegen, von Plewna bis Tſchataldſcha, 1877-1912. Von Oberſt Julius Meyer.
1914. Adrianopel. Von Oberſt Julius Meyer.
1915. Die Schlacht von Pavia auf den Teppichen des Muſeums zu Neapel. (Erſter Teil.) Von Ernſt Gagliardi.

Die Neujahrsblätter von 1879, 1881, 1882, 1884, 1887, 1889, 1893 und 1900 enthalten außerdem eine Chronik der ſchweizeriſchen Artillerie der Gegenwart von Oberſt Hs. Peſtalozzi; dasjenige von 1907 eine ſolche von Oberſtlieutenant D. Schindler.

Einzelne Exemplare der aufgeführten Jahrgänge ſind, ſoweit der Vorrat reicht, durch die Buchhandlung Beer & Co. zu beziehen. Die Preiſe ſind folgende: 1806 bis 1883: Fr. 1.80; 1884 bis 1894: Fr. 2.40; 1895 bis 1897: Fr. 3.—; 1898: Fr. 4.80; 1899 bis 1902: Fr. 3.—; 1903: Fr. 2.40; 1904 bis 1909: Fr. 3.—; 1910: Fr. 3.60; 1911: Fr. 3.—; 1912: Fr. 3.60; 1913: Fr. 3.60; 1914: Fr. 3.60; 1915: Fr. 3.60.

Die Jahrgänge 1810, 1817, 1856, 1870, 1873, 1877, 1881, 1884, 1887 ſind vergriffen.

A.G. Gmunden Nr. 5015
27. Dez. 1935